



Universidade de Brasília

Instituto de Artes

Departamento de Artes Visuais

Teoria, Crítica e História da Arte

IPÁ - Força

Obra e vida de Maria Auxiliadora Silva

Fernanda Gomes Ferreira

Brasília

2019

Fernanda Gomes Ferreira

IPÁ - Força

Obra e vida de Maria Auxiliadora Silva

Trabalho de Conclusão de Curso em
Teoria, Crítica e História da Arte do
Departamento de Artes Visuais da
Universidade de Brasília.

Orientadora: Profa. Dra. Cecilia Mori Cruz

Brasília

2019

Dedicatória

Dedico esse trabalho ao meu amado pai Milson Alves, que se faz presente em minha vida de muitas formas e que me incentivou, o quanto pôde, a acreditar em meus sonhos.

Dedico também a grande artista Maria Auxiliadora Silva, por ser minha guia na construção desse trabalho.

Ao meu melhor amigo Daniel Alves, que se foi, me deixando sua alegria e desejo de conquistar nosso tão sonhado diploma.

Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar *Olorum* (Deus), pelo infinito cuidado e amor por mim.

Agradeço pelas bênçãos de todos os Orixás em minha vida durante esse processo de estudo, em especial a minha Mãe de Cabeça Iemanjá, a quem devo a oportunidade de estar aqui neste mundo.

Agradeço a minha mãe, Dalva Maria, que sozinha me criou e acreditou em mim e na minha capacidade de ser a primeira da família a entrar em uma Universidade Pública.

Agradeço aos amigos que não me deixaram sozinha, ao apoio de familiares e de meu companheiro nessa caminhada tão difícil mas proveitosa.

Agradeço à Universidade de Brasília, por me acolher e me presentear com a oportunidade de estudar arte em um país onde um governo autoritário autoriza o corte de 30% das verbas para a educação, enquanto a taxa de analfabetismo apresenta 11,8 milhões de pessoas, segundo o IBGE, só no ano de 2018.

Por fim, mas não menos importante, agradeço à minha querida orientadora Cecília Mori Cruz, por acreditar e incentivar minha pesquisa.

Sumário

Lista de Figuras-----	05
Introdução -----	06
I - <i>Ade Oba</i> - Coroa Real. Mulher negra e artista Afro-brasileira-----	09
II - A filha das <i>Yabás</i> -----	21
Considerações Finais -----	32
Bibliografia-----	34

Lista de Figuras

Figura 01 - Maria Auxiliadora, *Três Mulheres*, guache e massa de poliéster sobre tela, 1972.

Figura 02 - Maria Auxiliadora, *Capoeira*, técnica mista sobre tela, 1970.

Figura 03 - Maria Auxiliadora, *Autorretrato com anjos*, técnica mista sobre tela, 1972.

Figura 04 - Maria Auxiliadora, sem título, óleo sobre tela, 1974.

Figura 05 - Maria Auxiliadora, *A preparação das meninas*, técnica mista sobre tela,, 1972.

Figura 06 - Maria Auxiliadora, *Chuva sobre São Paulo*, óleo sobre tela, 1971.

Figura 07 - Maria Auxiliadora. *Candomblé*, técnica mista sobre tela, 1970c.

Introdução

Ipá é força no idioma Iorubá. Força, essa, presente em toda a cultura afro-brasileira e que se pode observar nas obras de Maria Auxiliadora Silva. Que realça os traços de corpos negros e faz transitar entre as categorias e os termos da história da arte que, por vezes, restringem sua poética.

Maria Auxiliadora Silva foi uma artista dos anos 1970 que se considerava primitivista e que pintou seu cotidiano por 7 anos, antes de ser acometida por um câncer que lhe ceifou a vida aos 36 anos de idade. Dentre seus temas, o que mais se destacava era a representação do sagrado nas religiões afro-brasileiras, um dos temas abordados neste trabalho. Mesmo com a certeza de que o estudo da arte afro-brasileira é extenso e não se esgota aqui, a temática é tomada como ponto de partida para compreender a obra de Auxiliadora. Para tanto, vem trazer a representação de cultos e festas presentes no Candomblé, religião que a artista seguiu depois de passar pela Católica e pela Umbanda.

Porém, para melhor se aproximar da arte de Maria Auxiliadora é necessário antes entender os papéis e a importância da cultura afro-brasileira na história da arte brasileira e na formação da cultura nacional. Buscando em artistas, críticos e no passado marcado pela violenta escravidão o caminho para compreender melhor a relação do sagrado na arte afro-brasileira, entenderemos que essas produções artísticas nasceram nesse cenário de violação dos corpos e cultura negra.

Entenderemos que o termo cultura afro-brasileira começou com a imposição de uma cultura externa, a cultura europeia, é ponto primordial para este trabalho. O meio social no Brasil se estabeleceu de uma forma brutal, com diferentes grupos culturais postos a conviver juntos e, muitas vezes por isso, a passar por processos de anulação de sua cultura e identidade. Porém, antes que se fale do processo cruel de colonização brasileira, de toda a violência usada contra negros e indígenas, da mistura de culturas promovidas de forma desumana por europeus, é necessário entender o quê é essa cultura afro-brasileira e o que compõe esse enredo.

Por fim, e por estar envolto a um processo antropofágico, a arte afro-brasileira só começa a ser valorizada na tradição e na história da arte local a partir do movimento modernista dos anos 1920, como nos apontam diferentes

historiadores. Isso nos leva a questionar se a forma que se deu a "entrada" da arte negra na história da arte brasileira não foi também violenta já que prescindia do olhar de homens paulistas brancos sobre as manifestações artísticas afro-brasileira.

Dessa forma, buscaremos compreender as relações entre a cultura afro-brasileira e a História da Arte no Brasil identificando nas obras de Maria Auxiliadora os traços dessa arte afro-brasileira e suas tantas formas de representação. Com isso, problematizaremos o uso de alguns termos da área como arte naif, arte popular e primitivismo quando relacionados à produção artística e culturas afro-brasileira.

Diante do custo de se perceber a presença da cultura afro, que acontece por conta da grande mistura com outras culturas como a indígena e a européia, o trabalho propõe usar as obras de Maria Auxiliadora como um caminho para entender como essa cultura se entrelaça com a arte, principalmente no âmbito do sagrado, e como essa visão do sagrado nas imagens da cultura afro-brasileira se mantém presente dentro de terreiros e galerias de arte.

Essa discussão se torna ainda mais imprescindível perante ao que vivemos hoje no nosso país com uma onda conservadora crescente que coloca em suspeita o direito à livre expressão religiosa e artística, tendo como exemplo a ação da primeira dama, Michelle Bolsonaro, que pediu a retirada de obras como *Orixás*, de Djanira Motta, do Palácio do Planalto, que só havia sido retirada da residência presidencial no governo ditatorial de Ernesto Geisel. Assim, quando o assunto é cultura e arte afro-brasileira é necessário enfatizar, sempre que possível, que são estruturantes na construção da cultura brasileira e, da mesma forma, deveriam ser igualmente contempladas nos discursos oficiais da arte da cultura brasileira.

Outro ponto abordado no trabalho é a facilidade que Auxiliadora apresenta de transitar de forma natural entre os termos preexistentes na história da arte, deslocando-se entre a arte primitivista, Naif, arte bruta e popular, tendo como característica principal o uso de seu próprio cabelo para dar volume às figuras femininas representadas em suas obras.

Para o desenvolvimento do presente trabalho, foram realizadas revisões bibliográficas e análises de imagens visando compreender os papéis da cultura afro no Brasil, por sua dimensão do sagrado, e suas interferências nas artes plásticas.

Dessa forma, o trabalho estrutura-se em 2 (dois) capítulos, onde o primeiro busca compreender a vida de Maria Auxiliadora; como e em que contexto se deu sua produção artística; quais as técnicas singulares desenvolvidas pela artista com a apresentação e a análise de algumas de suas obras. Com isso, discutiremos suas conexões com a Arte Afro-Brasileira para problematizarmos alguns termos da historiografia da arte atribuídos à obra de Maria Auxiliadora, como Arte Bruta, Popular, Primitiva ou Naif.

No segundo capítulo, retomaremos os termos Naif e Primitivo para compreendermos os motivos que levaram a artista a se identificar com o primitivismo. Assim, revisaremos esses conceitos em relação às pinturas que Maria Auxiliadora fez de cenas cotidianas. Na sequência, observaremos as obras de conteúdo religioso da artista para compreendermos algumas dimensões das religiões afro-brasileiras na poética de Auxiliadora. Discutiremos também as possíveis diferenças e relações entre Arte Popular e Arte Afro-Brasileira para, pôr fim, pensarmos Auxiliadora como artista afro-brasileira, que transcende as produções e nomenclaturas brutas, primitivas ou naifs.

I - Ade Oba - Coroa Real. Mulher negra e artista Afro-brasileira

Neste capítulo vamos buscar entender quem foi Maria Auxiliadora da Silva e como fez de sua arte uma representação fascinante e única dos corpos negros e das festas populares que estiveram presentes em sua vida. Buscaremos, também, compreender como se inseriu no meio artístico e em que caminhos trilhou até ser reconhecida, infelizmente após sua morte, como uma importante artista Naif¹, mesmo que a rotulação de Auxiliadora como artista Naif seja questionada neste trabalho.

Mulher negra, neta de escravos e artista autodidata, Maria Auxiliadora nasceu em Campo Belo, Minas Gerais, no dia 15 de Maio de 1935. Vai para São Paulo ainda muito nova junto com sua mãe, dona Maria Almeida da Silva, bordadeira, escultora e dona de casa.

Ainda criança, Auxiliadora inicia seus estudos no primário mas aos 12 anos larga a escola para ajudar a família, que passava por dificuldades financeiras, trabalhando como empregada doméstica e ajudando sua mãe também em casa com os outros 8 irmãos mais novos. Auxiliadora dividia seu tempo entre as faxinas e seus desenhos feitos com carvão do fogão a lenha. Quando as faxinas não proporcionaram o lucro esperado, Auxiliadora começou a trabalhar como bordadeira, ofício que aprendeu com sua mãe, que também era artista, e chegou a vender suas obras junto a filha.

Auxiliadora cresce em uma família cercada de artistas autodidatas, onde, só um dos oito irmãos chegou a frequentar a Associação Paulista de Belas Artes. A família se divide entre pintores, escultores, poetas. O músico José Cândido Silva, seu pai, nessa época já havia falecido. Um ponto forte e que se nota na vida de Maria Auxiliadora é a marcante presença de figuras feminina e suas influências nas obras da artista. Em entrevista para a curadora e crítica Lélia Coelho Frota²,

¹ O termo Arte Naif aparece pela primeira vez no Salão dos Independentes em 1886, em Paris, França. O termo, na ocasião, é usado para definir pintores autodidatas.

² Lélia Coelho Frota (1938-2010) foi uma curadora, crítica de arte e antropóloga brasileira que focava seus estudos nas manifestações artísticas populares brasileiras; Ex-diretora da FUNARTE, do IPHAN e do Arquivo Geral da cidade do Rio de Janeiro. Apresenta Maria Auxiliadora em seu livro *Mitopoéticas de 9 Artistas Brasileiros*. 1978.

Auxiliadora fala um pouco da importância da mãe em sua vida, principalmente artística.

Minha mãe começou a me ensinar bordado quando eu tinha 9 (nove) anos. Ela não deixava eu assim sair, brincar com outras crianças. Ela sempre foi muito enérgica comigo, acho que por eu ser a filha mais velha. (SILVA, Maria Auxiliadora, 1978, p. 70)

Entre os bordados e seus desenhos com carvão, Maria Auxiliadora inicia, aos 14 anos, um curso de corte e costura onde desenha modelos femininos que serão, mais à frente, figuras de destaque em suas obras. Já aos 16 anos, Auxiliadora começa sua experiência com lápis de cor, fase que não se perdura por muito tempo já que, com 18 anos, inicia a pintar com tinta guache, material que nunca deixou de ser usado pela artista. Nessa mesma época, Auxiliadora começa a produzir suas primeiras obras com temas afro-religiosos. E só aos 26 anos Maria Auxiliadora começa a pintar com tinta a base de óleo.

Ainda no começo, Auxiliadora tem como característica uma pintura plana, com perspectiva intuitiva. Somente nos fins do ano de 1968 que Maria Auxiliadora começa a fazer aquilo que ficaria registrado como um ponto de destaque em suas obras para gerar volume: o uso da massa Wanda, material usado para pequenos reparos domésticos, e as colagens de seu cabelo nas pinturas.

No começo de 1968 não havia relevo, mas nos fins de 1968 eu comecei a fazer relevo com cabelo. Primeiro usando o próprio óleo para fixar, porque nessa época eu não conhecia ainda a massa Wanda. Pegava a tinta a óleo bem grossa e imprimia o cabelo no meio da tinta. Eu já pegava o cabelo natural, muitas vezes o meu mesmo. (SILVA, Maria Auxiliadora, 1978. Pg. 77)

Provavelmente esse desejo pelo volume pode ter nascido com suas aulas de bordados, prática que Auxiliadora utiliza em algumas obras mas não chega a explorar exaustivamente, como faz com o cabelo e a massa Wanda. Sobre a utilização de seu próprio cabelo na volumetria das figuras femininas, podemos pensar até que ponto não estaria, com isso, Auxiliadora afirmando sua identidade como mulher negra. Uma vez que o cabelo crespo, em nossa cultura, é visto como

ponto de distinção da comunidade negra, sua aceitação é imposta pela artista a partir do momento em que esse cabelo crespo é fixado à tela. Maria Auxiliadora, assim, apresenta a forma pura que retrata uma realidade que se mistura com um axé poderoso, que explora temas cotidianos e festivos muitas vezes idealizado pela artista.



Maria Auxiliadora, "Três Mulheres", guache e massa de poliéster sobre tela, 46X61 cm, 1972. Fonte: MASP.

Nessa imagem acima vemos três mulheres, onde uma delas se esconde atrás de uma cortina branca de renda enquanto pergunta para suas colegas se querem sair com ela. As outras duas mulheres se encontram deitadas, nuas, em uma cama relativamente grande de lençol rendado, em um quarto que observamos roupas de todos os tipos penduradas ao fundo e uma janela que é disfarçada pela cortina. O chão de taco leva um tapete, também rendado, azul com flores brancas, onde se encontra uma bota vermelha jogada pertencente a uma das mulheres que está na cama. Ainda sobre esta cama, temos um vestido vermelho e um sutiã.

Na pintura de 1972, se observa o trabalho de Auxiliadora com cores primárias intercalando essas cores entre tons claros e escuros. A perspectiva intuitiva da

artista visa sugerir uma pequena profundidade feita com o cabideiro improvisado com roupas posicionadas logo acima da cama mas iludindo a um espaço tridimensional atrás da mesma. Da mesma forma, podemos identificar o posicionamento dos tacos do piso, representados frontalmente, que entram em conflito com o tapete que é sobre ele pintado em profundidade de espaço não linear.

As mulheres que se encontram na cama, uma negra sentada de lado e uma branca já deitada, nos levam a pensar em uma aproximação sutil com as musas tantas vezes representadas na história da arte como mulheres brancas, que se destacavam na maioria das obras, enquanto o corpo negro era escondido, colocado em segundo plano, quase sempre em posições de submissão ou vergonha. Seus seios levam um relevo evidente e seus cabelos da metade para baixo possuem mechas de cabelo humano, provavelmente da própria Auxiliadora, misturado à tinta.

A pequena fresta da janela, que é escondida pela cortina de aspecto pesado, puxa o olhar do observador para o lado direito da tela, nos evidenciando a presença da mulher negra atrás da cortina pela fala da mesma. Uma característica interessante de se observar nesta obra são os balões de conversa, famosos nos quadrinhos e que aparecem com frequência também na Pop Art³ brasileira. Mesmo entendendo que Auxiliadora, provavelmente, não teve contato com o movimento da Pop Art, por meio de suas obras podemos traçar uma conexão. Lembrando que, na Pop Art brasileira encontramos uma aproximação maior com os quadrinhos e com o artesanato e com a arte popular brasileira.

Sem conhecimento técnico sobre pintura, nunca chegou a estudar arte. Auxiliadora começa a aprimorar suas técnicas de forma intuitiva. É nos anos de 1960 que Auxiliadora começa a frequentar, junto de seu irmão, um coletivo artístico em Embu das Artes, São Paulo, voltado principalmente para a cultura e arte afro-brasileira e criado pelo artista Solano Trindade⁴.

Auxiliadora não permaneceu por muito tempo no coletivo de Embu. Retornando para a capital de São Paulo, começa a expor e vender suas obras na

³ Movimento artístico que surge na década de 1950 na Inglaterra e que ganha força em 1960 nos Estados Unidos. Tem o intuito de falar de uma arte popular ligada às culturas de massa.

⁴ Solano Trindade (1908 - 1974) foi artista, pintor, poeta e teatrólogo brasileiro. Idealizador de um coletivo artístico em Embu das Artes, em São Paulo, onde se focava nas artes e na cultura afro-brasileira e idealizou o I congresso Afro-Brasileiro do Recife em 1934.

Praça da República, onde conhece o crítico e físico Mário Schenberg⁵, que apresentou Auxiliadora ao então cônsul dos Estados Unidos da América na época, que organizou a primeira exposição de Maria Auxiliadora em 1971 na Galeria USIS, no consulado americano em São Paulo. A exposição foi bem recebida, mas a popularidade de Auxiliadora durou pouco e a artista continuou sendo reconhecida somente entre seu pequeno nicho de artistas naifs. O grande destaque chega após seu falecimento, com obras expostas em outros países e grande exposição individual feita pelo MASP em 2018.

Ampliando o cenário da produção artística afro-brasileira, não se consegue apontar com precisão onde e em todos os aspectos culturais se inicia a contribuição africana no Brasil. Como se sabe, as misturas de culturas, línguas e crenças feitas pelos europeus para dificultar qualquer comunicação, evitando assim um possível conflito, temos uma cultura africana no Brasil diluída, onde juntando seus pedaços, como a dança, a comida e suas religiões, conseguimos montar partes desse quebra-cabeça. Como Roberto Conduru⁶, historiador e crítico de arte, cita em uma discussão sobre o tema em seu livro *Arte afro-brasileira* de 2007:

Embora seja sentida como uma forte presença na comida, na fala, na música, na dança e nos gostos, desde o século XVI, a plasticidade africana aparece difusa, emergindo com mais clareza de quando em vez, podendo ser detectada com nitidez apenas aqui e ali. (CONDURU, 2007, p. 14)

De acordo com o texto de apresentação do Museu Afro-brasileiro, situado no estado de São Paulo, o termo afro-brasileiro foi criado na atualidade, mais precisamente no século XX. O doutor em sociologia pela Universidade de São Paulo, José Maria Nunes Pereira⁷, atesta a colocação do museu em seu texto A

⁵ Mário Schenberg (1914 - 1990) Foi crítico de arte, físico e matemático brasileiro. Foi presidente da Sociedade Brasileira de Física e diretor do departamento de Física da Universidade de São Paulo.

⁶ Roberto Conduru é professor na Universidade do Estado do Rio de Janeiro e tem como principal fonte de estudo a cultura Afro-brasileira, onde desde 2001 desenvolve o projeto Pérolas Negras - Experiências Artísticas e Culturais nos Fluxos entre África e Brasil.

⁷ José Maria Nunes Pereira é professor titular da Universidade Cândido Mendes, na cidade do Rio de Janeiro. Tendo sua formação em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense e com mestrado e doutorado em sociologia pela Universidade de São Paulo.

Arte Afro-brasileira, em que cita o movimento modernista e Mário de Andrade⁸ como propulsores do termo e da devida valorização da arte afro no século XX.

A arte afro-brasileira só passou a ser devidamente valorizada, como expressão de grandeza de brasilidade, a partir do Movimento Modernista dos anos de 1920 e nas excursões que Mário de Andrade liderou por Minas Gerais e Nordeste. (PEREIRA, 2003)

Seguindo a linha de raciocínio de José Maria Nunes Pereira, chegamos a Mário de Andrade e ao Movimento Modernista com sua antropofagia e redescobrimiento de artistas esquecidos. Em suas andanças pelo país, Mário de Andrade, que trouxe um discurso de apaziguamento, um discurso de um homem branco e de olhar crítico eurocêntrico, tem contato com uma diversidade cultural, que o leva diretamente para Aleijadinho, fazendo renascer a admiração nacional pelo escultor mineiro, considerado, pelo poeta, um genuíno artista.

O Brasil deu nele o seu maior engenho artístico, eu creio (...). Era, de todos, o único que se poderá dizer nacional, pela originalidade das suas soluções. Era já um produto da terra, e do homem vivendo nela, e era um inconsciente de outras existências melhores de além-mar: um aclimatado, na extensão psicológica do termo. (ANDRADE, 1984. p 41.)

Vale observar que a abordagem desses artistas esquecidos, negros, era construída a partir de uma visão romantizada do passado colonial brasileiro, que nos leva a questionar se, de alguma forma, essa idealização modernista não incentivou a sobreposição da cultura erudita, acadêmica, sobre a cultura popular. Ou ainda, se essa romantização também não pode ser percebida como uma continuidade, ao invés de um rompimento, das práticas discriminatórias.

Na obra "Capoeira", de 1970, mostrada na página seguinte, observamos uma roda de capoeira acontecendo em um campo aberto onde, ao fundo, pequenas casas são avistadas por trás das montanhas sob um céu azul claro invadido por flores de árvores secas e tortas. Estas podem apresentar esse formato como uma solução compositiva da artista para fazer as árvores caberem na tela, uma

⁸ Mário de Andrade (1893 - 1945) foi escritor, poeta, crítico literário e um dos pioneiros da poesia moderna brasileira, tendo em seu currículo *Paulicéia Desvairada* (1922) e *Macunaíma* (1928).

característica das produções primitivistas ou naifs, outra característica é o uso exagerado de cores.

A perspectiva, ponto bastante observado nas obras de Auxiliadora, apresenta ser intuitiva e, portanto, sem preocupação com uma representação naturalista. Como já dito antes, Auxiliadora nunca estudou técnicas formais de pintura e desenho, tendo como único ponto de referência seu olhar e seu entendimento próprio daquilo que pintava e desenhava. Assim, observamos figuras humanas irregulares, as quais apresentam tamanho maior que árvores presentes na pintura. Ainda, o espaço entre uma figura e outra, e suas proporções, também seguem a mesma visão intuitiva e expressivista.



Maria Auxiliadora, "Capoeira", técnica mista sobre tela, 69.5X75X1,5 cm, 1970. Fonte: MASP.

Na roda, temos homens e mulheres, uns tocando e outros dançando e batendo palmas, onde podemos perceber uma tentativa de movimentação contínua

e simultânea dos personagens, como podemos observar no homem de calça branca e vermelha que salta ao fundo e no homem à esquerda, que toca dois instrumentos ao mesmo tempo. Essa forma anacrônica de representar os personagens se mostra de forma singular na pintura de Auxiliadora e a diferenciando dos demais artistas de seu tempo, pois nos remete às representações do tempo sequencial como era apresentado no início do século passado em obras futuristas.

Porém, uma outra característica da arte primitiva e que está presente nas produções de Auxiliadora é a cartela cromática simples e com pouca depuração de tonalidades das cores. A artista utiliza sempre de cores primárias variando os tons apenas de claro para escuro, indicando uma relação mais direta com essas cores puras e expressivas, o que pode indicar um distanciamento do treino técnico de depuração tonal muitas vezes valorizado e localizado na academia de arte.

Em um trecho de sua entrevista para Lélia Coelho em 1972, Auxiliadora fala um pouco da sua relação com a academia e suas técnicas próprias.

E quando pintava assim não tinha contacto com pintor nenhum, sabe. Nem meus irmãos. Eles ficavam lá e não davam opinião nenhuma. Eles falavam que eu devia estudar só. Como a pintura de Sebastião (irmão) sempre foi muito diferente, com muita pesquisa, ele não entendia primitivo naquela época. E ele achava que a minha pintura era assim muito mal feita e que eu tinha que entrar na escola pra estudar. Às vezes eu fazia uma figura assim pequenininha na frente e uma maior lá atrás e ele achava que não tava certo. Eles nunca estudaram. Gostava muito de ler e acompanhar esses livros de pintores. Mas eu não via pintor nenhum nem via livro, quer dizer que isso foi uma coisa pura, saía de dentro de mim. (SILVA, Maria Auxiliadora. 1978. Pg. 77).

Nesse ponto da carreira, Auxiliadora se reconhece como artista primitivista, o que pode gerar uma certa confusão, ao ponto que entendemos que o primitivismo vem abarcar artista que estiveram em contato com as técnicas acadêmicas mas se inspiravam em obras e culturas não ocidentais, consideradas primitivas, fora do mundo acadêmico.

O primitivismo foi um termo difundido pelos artistas modernos que buscavam referências em sociedades, por eles, consideradas menos civilizadas ou tribais. No início do século XX, o termo ditou tendência dentro das vanguardas modernas,

porém a palavra vem sendo usada desde o século XIX, como informa esse trecho do livro *Primitivism, Cubism, Abstraction - The Early Twentieth Century*, de Charles Harrison, Francis Frascina e Gill Perry de 1993.

De modo geral a palavra “primitivo” foi usada desde pelo menos o século XIX para distinguir a sociedade europeia contemporânea e suas culturas de outras sociedades e culturas que eram então consideradas menos civilizadas. (FRASCINA *et al.*, 1993, pg.14)

O termo também é usado para falar de artistas autodidatas sem uma formação técnica, assim como Maria Auxiliadora. Sabendo da problematização sobre esse termo, que minimiza outras culturas e formas de arte, a questão que nasce é se seria possível reinventar esses termos de natureza preconceituosa, que buscassem a exaltação dessas culturas.

Maria Auxiliadora chegou a ser apontada como parte do movimento da Arte Bruta⁹ pela crítica da época, porém, Auxiliadora desconhecia essa tradição assim como suas técnicas acadêmicas de pintura, utilizando materiais pouco usuais para a academia e o mercado artístico. Sendo assim, entendendo a artista como autodidata, que apresenta nas entrelinhas seu olhar de mulher negra e periférica, explorando o cotidiano de sua comunidade, é no estilo Naif que Maria Auxiliadora receberá mais destaque, sendo reconhecida como pintora de traços e expressões característicos de artistas ingênuos, também conhecidos como artistas primitivistas.

Como já exposto, o termo Naif nasce em Paris no ano de 1886 e foi usado para se referir a pintores, muitas vezes autodidatas, que se utilizavam de processos de pintura mais simples e sem técnicas valorizadas pela academia. O termo é influenciado e muitas vezes comparado com a arte primitivista, aparecendo como um sinônimo. Contudo, a produção artística dita primitiva é frequentemente usada para se referir a artistas com treinamentos acadêmicos mas que se utilizavam de obras não ocidentais, tidas então como primitivas, para embasar sua obra.

⁹ A arte bruta foi um movimento cunhado a partir do termo criado pelo artista francês Jean Dubuffet (1901-1985) em 1947, que agrupava materiais fora do padrão seguido pela academia e o mercado da arte.

O termo primitivo ainda é usado por Clarival do Prado Valladares (1918 - 1983) como uma opção para artistas negros que buscam um lugar de destaque no mercado das artes, como única alternativa para conseguir ser aceito e ter um lugar de destaque nos discursos oficiais do mundo da arte. Para o autor,

A maior frequência de oportunidades para artistas de cor ocorre quando esses se identificam a determinado tipo de produção permitido e aplaudido pelo público consumidor. E esta permissão e aplauso se referem à denominada “arte primitiva”, situada em termos de docilidade, de poeticidade anódina, na dose exata em que a pintura Naif deve comportar-se no conjunto das coleções ou das decorações de ambientes privados de aparente “clima” cultural. Poucos são os artistas pretos e mestiços que se afirmam sob critério crítico mais exigente, pois se conformam às regras do jogo, sobre sua produção, que deverá ser ao gosto do consumidor. (VALLADARES, 1968, p. 18)

Entretanto, Auxiliadora não se encontrava sozinha nesse meio da arte primitiva ou naif, entre alguns artistas contemporâneos de Auxiliadora temos Chico da Silva (1910 - 1985), Carmela Pereira (1936 -), Nerival Rodrigues da Silva (1951 -), Ranchinho (1923 - 2003) e José Antônio da Silva (1909 - 1996).

Numa atitude quer seja bruta, primitiva ou naif, Auxiliadora evidencia seu *Ipá*, sua força, o Axé também em suas representações de festas e ritos afro-brasileiros, que perpassa muitas religiões, sendo formada por símbolos, cores e signos presentes na obra. Sua poética se forma, assim, da representação simples e simbólica a partir do contato com as festas regionais e religiosas, como se revelasse ao observador um sonho, um devaneio ou até um prenúncio. Dentre essas obras da artista, observamos o “Autorretrato com anjos” de 1972, dois anos antes de sua morte.



Maria Auxiliadora, Autorretrato com anjos, 63,5 X 45 X 3 cm, 1972.

Na pintura, vemos um autorretrato de Auxiliadora, que veste um conjunto de calça e blusa de manga comprida nos tons de branco e vermelho rendados, no centro da obra pintando um quadro em seu cavalete. Auxiliadora e a pintura se mostram cercados por uma coroa de flores, que garante a aura protetora do ato artístico, enquanto quatro anjos voam em direção a ela levando materiais que a artistas provavelmente irá usar, como pincéis e tintas.

A pintura que apresenta relevos nos anjos e na roupa de Auxiliadora, traz em seu fundo um azul claro salpicado por tons neutros, onde a artista aparece flutuando ao centro como se estivesse pintando no céu. Os quatro anjos saem dos quatro cantos da tela em direção à artista, que pinta um quadro com tema rural, cenário conhecido da artista.

Auxiliadora é dinâmica, perpassa a arte popular e a arte afro-brasileira com suas obras, mantendo uma ligação, mesmo que sem intenção, com a arte naif, apresentando uma técnica simples, a utilização de cores primárias e expondo temas intrínsecos em seu cotidiano. A obra de Maria Auxiliadora é marcada, aqui também,

por cores fortes que em sua grande maioria eram cores primárias, uma perspectiva intuitiva, traços simplificados.

Abordamos nesse capítulo a trajetória da vida de Maria Auxiliadora atravessada por sua produção artística. Compreendemos como ela chegou a ser reconhecida como uma das artistas naifs mais importantes de sua época, trazendo como tema central de sua obra a vivência negra, suas crenças e festas, apesar de discutirmos a pertinência dos termos historiográficos aplicados à sua produção e aos artistas negros em geral. No próximo capítulo, daremos continuidade à plasticidade de Auxiliadora a partir de sua conexão religiosa.

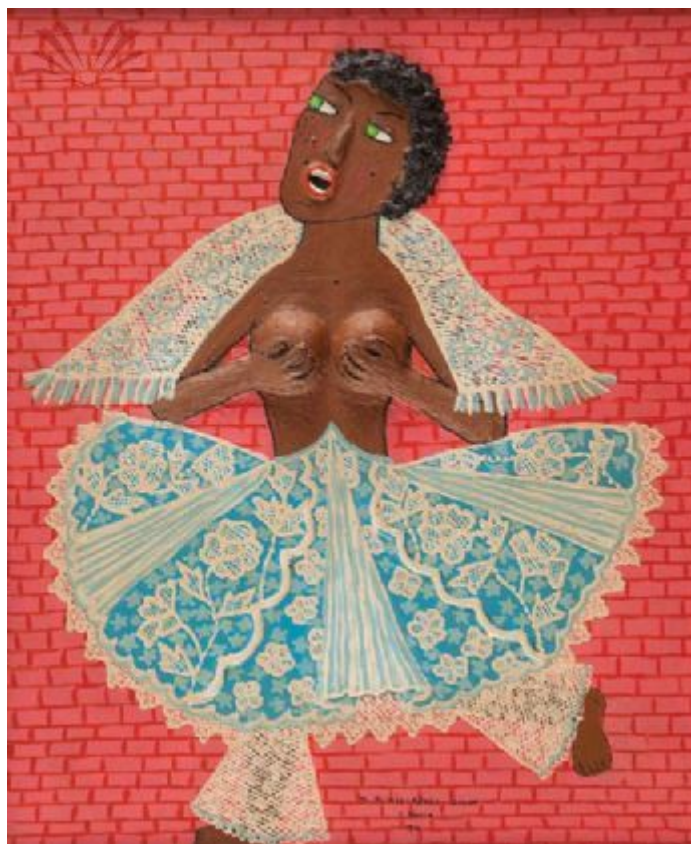
II - A filha das Yabás

Neste capítulo veremos o que faz de Maria Auxiliadora, uma artista única, entendendo sua poética dentro de seu contexto social, como mulher negra, neta de escravos e uma artista, mesmo que por pouco tempo, em ascensão. Retomaremos o conceito de Arte Naif, com o qual a artista se identificava, para compreender a diferença entre os termos da historiografia da arte aplicados à sua produção. Por fim, analisaremos as produções religiosas de Auxiliadora para compreendermos a importância da arte afro-brasileira em tempos de intolerância e radicalismo religioso no Brasil atual.

A obra de Maria Auxiliadora, singular e fora dos padrões da arte vinculada à academia e dos principais circuitos artísticos, insiste na figuração em plena década de 1960, período em que a arte brasileira experimenta vivamente a abstração. Sua obra mostra suas vivências sociais e seu contexto religioso, atravessadas pelo protagonismo de corpos negro nas tradições culturais e religiosas afro-brasileiras.

Como já dito anteriormente, Auxiliadora “imprimia o cabelo no meio da tinta” para que pudesse gerar o efeito de volume desejado. Mas foi com a massa Wanda que Maria Auxiliadora Silva chegou ao ponto desejado para produzir seus volumes, como afirma nesse trecho de sua entrevista de 1972. Com ela, conseguia evidenciar seios, nádegas, bocas e ventres das figuras femininas em suas obras.

A tinta já ia junto com o cabelo, já ia na tela, já ia bater com o pincel para fixar ali. Tive essa ideia porque eu comecei a pintar quadro, e estava pintando um quadro grande de Candomblé, em 1968, ganhou o 1º prêmio no Embu. Eu comecei a fazer pintando com óleo mesmo, não tinha nem ideia de pôr cabelo no quadro mais ai comecei a fazer não sei como, foi sem querer, um fio do meu cabelo saiu e voou assim na cabeça de uma figura do quadro. E ficou ali aquele fio. Puxa vida que beleza, vou começar a pôr cabelo, pensei. (SILVA, *Op. Cit.*, p. 77).



Maria Auxiliadora, sem título, óleo sobre tela, 1974. Fonte: Rogério de Moura

Em grande maioria de suas pinturas, temos a presença de figuras negras e femininas. Com corpos volumosos nos seios e nádegas, quase sempre essas figuras aparecem em contextos de festas populares, em parques e até mesmo velórios. Esse segmento muda quando observamos as pinturas com temas afro-religiosos, nas quais Auxiliadora apresenta figuras com roupas brancas ou ritualísticas sempre em um contexto de culto ou festa religiosa.

A pintura acima apresenta uma figura feminina, podendo ser identificada como lemanjá, pelo traje azul e branco, cores que representam a entidade na Umbanda. Vemos um fundo de tijolos em vermelho e no centro da imagem a figura feminina segura seus seios, tendo aplicações de massa Wanda nos cabelos, nariz, boca e seios, apresentando uma expressão assustada. Talvez pega de surpresa sem suas roupas. Existem muitos Itans (lendas) que envolvem a nudez de Yabás, provável inspiração para a realização desta pintura.

A figura usa um Ojá em seu pescoço, lenço comumente usado na cabeça e torso das mulheres para proteger a coroa/Ori (cabeça), que é a ligação com o

sagrado. Uma calça de renda cobrindo as pernas e por cima uma saia rodada azul claro com detalhes de flores e linhas em branco. As protuberâncias agora estão presentes nos seios das Yabás, Orixás femininas conhecidas por suas influências na vida do filho/a.

Os grandes seios e a protuberância do ventre é uma característica comum das Yabás, representando a geração da vida e seu sustento. As Orixás, Iemanjá e Oxum, são consideradas as grandes mães, sendo estas responsáveis pelo período de gestação e pelo nascimento. Daí a importância em evidenciar o volume nas partes do corpo feminino que simbolizam essas grandes mães.

É após a iniciação na Umbanda, por influência do pai ainda quando criança, que Auxiliadora começa suas séries de quadros com temas afro-religiosos. O espaço do sagrado se apresenta de forma despretensiosa e familiar nas obras de Maria Auxiliadora, aparecendo em representações de festas, casamentos e cenas do cotidiano.

Dessa forma, a artista consegue introduzir o observador em seu mundo simples de reprodução de mitos, histórias fantásticas que nascem das lendas do folclore e a representação de Orixás e ritos do Candomblé e da Umbanda. Auxiliadora frequentou, por 5 anos, um terreiro de Candomblé com sua mãe, se afastando depois de discordar de algumas mistificações feitas pelo Pai de Santo. A artista tinha o desejo de ir para a Bahia fazer cabeça, ritual de iniciação no Candomblé no qual se abre passagem para o Orixá habitar o Ori/Mutuê (cabeça)¹⁰.

Para Lélia Coelho, a desejo de Auxiliadora em ressaltar exatamente essas partes do corpo feminino em suas obras está ligado diretamente a sua raça. Poderia

¹⁰ O ritual da feitura de Cabeça se inicia com o recolhimento do filho de santo por 21 dias, nesse prazo serão realizados banhos, oferendas, rezas, o ensinamento de cantos e danças. É feita também a raspagem do cabelo para se dar passagem para o Oxu, que representa o canal de comunicação entre o iniciado e o Orixá. Em seguida, é feito o ritual de pintura do corpo com giz, denominado efun, onde o filho de santo terá seu corpo pintado por 7 dias seguidos. Feito isso, o filho deve oferecer um sacrifício animal para assentar o Orixá, de acordo com o Orixá de sua coroa. O filho passa a ser chamado de Yâwó.

Terminando esse período, o Yâwó é apresentado a comunidade, sempre tendo a sua frente uma autoridade. Deitado sobre uma esteira, o Yâwó saudará cada Orixá de sua coroa, onde receberá a cada saudação adobá e paó, que são palmas compassadas, demonstrando que, a partir daquele momento, ele nunca está sozinho em sua caminhada.

Encerrando os 21 dias e a festa de saída do Yâwó, o mesmo ficará de resguardo por 3 meses fora do barracão para esperar a queda do Kelê, colar que representa sua aliança com seu Orixá. Não podendo comer com talheres, usando somente roupas brancas, sentando-se no chão e sem consumir álcool ou cigarro.

Auxiliadora está utilizando isso em suas obras por conta de uma herança negra? Advinda de uma arte afro-brasileira? Nesse trecho da entrevista concedida em 1972 pela artista, Lélia Coelho nos dá uma pista desse questionamento.

As colagens de cabelo e os relevos de seios, nádegas, canaviais, ondas do mar, fizeram com que alguns vissem em sua arte uma manifestação fronteira do Pop, podendo-se também não resistir à tentação de atribuir essas soluções plásticas a uma herança arquetípica negra, pela via do inconsciente. (COELHO, 1978. Pg 76-77).

Auxiliadora é minuciosa nos detalhes e usa de suas habilidades no bordado, aprendido na infância, para aplicar relevos com massa Wanda em suas telas. Um exemplo dessa habilidade aparece em sua obra “A preparação das meninas”, vista a seguir, de 1972, onde apresenta o cotidiano feminino com detalhes minuciosos.

Nessa tela, cinco mulheres conversam em um grande banheiro. Uma delas toma banho sentada em uma banheira, cercada por uma cortina toda bordada com a massa Wanda. Percebe-se esse mesmo relevo no tapete que cobre boa parte do chão quadriculado em preto e branco, nas peças de roupa e em uma pequena mesa em que uma das mulheres se apoia no canto inferior direito da imagem. Auxiliadora também faz aplicação de cabelo em todas as figuras, principalmente nas figuras femininas negras, reafirmando a identidade dos corpos negros com o cabelo crespo.



Maria Auxiliadora, "A preparação das meninas", técnica mista, 60 X 100 cm, 1972. Fonte: MASP.

Como visto anteriormente, Maria Auxiliadora se denomina artista primitiva, por enxergar em suas obras traços mais simples e pela falta de proximidade com os métodos e discursos acadêmicos. Mas é sob o rótulo da produção Naif que deslancha e se torna mais conhecida entre os artistas com quem dividia espaço na praça da República. Assim, se serve de temas do seu cotidiano, com suas tradições religiosas, suas festas e seus ritos.



Maria Auxiliadora, *Chuva sobre São Paulo*, óleo sobre tela, 69,8 X 90,17 cm, 1971. Fonte: MASP.

Na obra de Auxiliadora, *Chuva sobre São Paulo*, vemos uma cidade movimentada e cheia de cores vibrantes, enquanto uma forte chuva cai, molhando os desprotegidos na rua. A visão primeira é caótica, onde pessoas e animais correm tentando se proteger da chuva. Porém, observando de forma detalhada, temos histórias que se entrelaçam dentro desse cenário.

Olhando para o lado esquerdo inferior da obra temos um casal que tenta salvar seus animais da chuva, enquanto uma mulher joga um guarda chuva de uma janela para uma criança que grita na rua. Mais ao fundo, ainda a esquerda, uma mulher, acompanhada por uma criança e um cachorro, compram um jornal em uma banca de revistas, enquanto um carro passa jogando água em uma família, que

espera em um ponto de táxi. Na parte central inferior da obra, observa-se uma segunda fila, onde uma placa indica ser uma parada de ônibus, já, para o lado direito, vemos pessoas correndo para se abrigarem em um restaurante. A cena acontece perto de uma praça, onde grandes prédios cobrem o horizonte, trazendo o olhar da artista da desordem organizada da grande São Paulo.

Ainda na questão da arte Naif, pode acontecer, eventualmente, uma paridade com a arte popular. Porém, existe uma visível distinção entre as duas artes, pois, enquanto uma traz o individual, o olhar do artista enquanto participante, ou não, daquele meio, a outra carrega a reprodução em série, alimentada de ditos, lendas ou conhecimentos populares passados de geração em geração. Como Lucien Finkelstein também aponta em seu texto,

A arte popular é uma arte de tradição, cujo intérprete é um simples depositário. É uma arte regional, com um estilo bem demarcado e que é submetido a regras e modelos precisos, que lhe são transmitidos de pai para filho, de geração em geração. Aquele que a executa é mais artesão que artista e repete as formas e as técnicas tais como lhe foram ensinadas, por tradição ou iniciação. A arte popular é uma arte coletiva, padronizada e, geralmente, anônima. (FINKELSTEIN, *Op. Cit.*, p. 29)

Partindo das análises de obras feitas neste capítulo e nos anteriores, e tendo os termos definidos, percebe-se que Auxiliadora ramifica-se entre a arte popular e Naif. Observando-se, nesse ponto, uma característica presente na linha de raciocínio do antropólogo e professor Kabengele Munanga¹¹. Segundo o autor, em um sistema simples, que tem como objetivo um olhar mais amplo, sem levar em conta as questões biológicas, políticas e éticas, a arte afro-brasileira se divide em 3 partes. São essas: centro, zona mediana e periferia.

Partindo de uma visão mais ampla, podemos imaginar e representar a arte afro-brasileira como um sistema fluido e aberto, que tem um centro, uma zona mediana ou intermediária e uma periferia. (MUNANGA, 2000, Pg. 122).

¹¹ Kabengele Munanga é doutor em antropologia pela Universidade de São Paulo e é especialista em antropologia da população afro-brasileira. Nascido no dia 22 de Junho de 1940, o professor brasileiro-congolês é hoje referência na questão do racismo na sociedade brasileira.

De acordo com Munanga, a zona central abrange “as obras e os artistas ditos religiosos ou rituais”, obras que por muitas vezes pensa-se serem anônimas, mas contém traços conhecidos de algumas etnias. Já a zona intermediária abarca a arte afro-brasileira em si, que além das características africanas traz também as influências europeias, como o barroco e o rococó, apresentados rapidamente no capítulo anterior, como grandes influentes nas obras de Aleijadinho e Mestre Valentim. “Aqui, salvo algumas exceções, nem sempre a matriz africana da obra e a origem étnica do artista se confundem.”, afirma Munanga.

Por fim, a zona periférica abrange a grande mistura que existe no nosso país, trazendo elementos africanos, europeus e indígenas, formando um caminho sinuoso para uma interpretação equivocada da obra, gerando dúvida na hora de identificar os símbolos que se fazem presentes na obra. Nas palavras do autor,

Na periferia do sistema, situamos obras e artistas que, sem reunir todos os atributos essenciais das artes africanas tradicionais, receberam algumas influências, seja do ponto de vista formal, seja do ponto de vista temático, iconográfico e simbólico, obras cujo imaginário artístico pode, de uma maneira ou de outra, remeter ao mundo africano, embora integrando nitidamente características da arte ocidental, indígenas ou outras, que formam o mosaico e o pluralismo da arte brasileira. (MUNANGA, 2000, p. 123).

Seguindo a lógica de Munanga, Auxiliadora se encaixaria na zona periférica, que abrange uma mescla maior de influências. É possível perceber os trabalhos da artista em uma análise mais aprofundada, observando seus temas e a relevância que traz para corpos, ritos e festas, utilizando de materiais incomuns, como a massa Wanda, na intenção de gerar volume nas partes do corpo negro feminino mais marcantes, como boca, nariz, seios e quadril nos levando a acreditar na sua necessidade de afirmação como mulher negra.

Outra questão muito presente na obra de Maria Auxiliadora é sua ligação com a religião, que praticou até o fim de sua vida, onde afirmava que ia para estudar e buscar por bênçãos. Auxiliadora traz nas suas obras de temas religiosos a rotina de um terreiro, mostrando incorporações, rituais e festas, sempre na medida do que é permitido ser apresentado para o público.

Nas obras da década de 1970, como na "Candomblé", a seguir, Auxiliadora apresenta um momento de ritual, onde pessoas, em trajes típicos, cantam e prestam reverência a um Preto Velho. A cena é movimentada, trazendo símbolos comuns em terreiros, como o ponto riscado, símbolos que servem para identificar a entidade e sua linha de trabalho.

No canto superior esquerdo temos a imagem, provavelmente em cima de uma estante, de São Jorge e seu cavalo, Santo católico sincretizado com o Orixá Ogum, Senhor da guerra e do ferro. A frente da imagem do Santo, temos a famosa Curimba, que é formada por um grupo de homens, denominados Ogan, responsáveis pelas músicas no momento da gira para os Orixás, ponto importante em muitas religiões afro-brasileiras.



Maria Auxiliadora. "Candomblé". Década de 70. Fonte: MASP.

Logo acima da imagem, em uma espécie de altar improvisado, temos a imagem de Iemanjá ao lado de uma sereia, onde, no telhado do altar, vemos um índio agachado apontando sua flecha para São Sebastião, que se encontra à direita da obra. O índio pode indicar a imagem de Oxossi, Orixá presente nas matas e sincretizado com São Sebastião.

Ao centro temos um Preto Velho abençoando uma mulher enquanto puxa um ponto cantando, canção feitas para Orixás e entidades, enquanto as pessoas ao seu redor cantam junto com ele. Entre a imagem e Iemanjá e São Sebastião, temos, sentada e segurando um terço, uma mulher negra, de nariz e seios avantajados com relevos, pode ser interpretada como a dirigente do terreiro chamada de *Ialorixá* (Mãe de terreiro).

Após essa descrição da obra de Maria Auxiliadora, percebemos que a mesma é marcada pela sincretização, evidência de uma perseguição iniciada nos tempos da escravidão pela Igreja católica e pelo Estado; por festas e rituais populares, como o Bumba meu Boi, que canta a morte e ressurreição de um boi; pelas representações de giras e rituais da Umbanda e do Candomblé; e pela exaltação dos corpos negros e da cultura afro-brasileira, dando destaque à utilização de seu próprio cabelo para gerar volume em suas obras.

Auxiliadora carrega em si uma artista afro-brasileira, não só por sua genética, mas por apresentar em suas obras signos e símbolos inerentes ao seu cotidiano, aborda o corpo negro e seu lugar em um contexto social e político, tratando disso de forma muito acessível.

A imagem dos negros na arte brasileira ainda é uma imagem envolta em preconceito e marginalização, em que se desqualifica sua arte, cultura e religião por uma questão racial. Só no ano de 2018, de acordo com a DECRADI Delegacia de crimes raciais e delitos de intolerância, o número de casos de crime raciais cresceram 65% registrando, só na cidade de São Paulo, 38 casos nos cinco primeiros meses do ano. De acordo com a Sepromi, Secretaria de Promoção da Igualdade Racial da Bahia, crimes contra religiões de matriz africana cresceram cerca de 2.250% nos últimos seis anos no estado.

O passado do nosso país como marcado pelo sempre violento processo de escravidão e pelo crescente número, ano após ano, de casos de intolerância racial, é urgente a constante reiteration da cultura afro-brasileira em uma sociedade, que, no último ano de 2018, elegeu o então presidente da República, Jair Bolsonaro, que mantém em seu histórico casos graves de racismo e que afirma que “o racismo no Brasil é algo raro”, fala dita em um programa de televisão.

No Brasil é uma coisa rara o racismo. O tempo todo tentam jogar o negro contra o branco”, declarou o presidente, que já foi acusado diversas vezes de ser racista. (“Racismo é uma coisa rara no Brasil”: Diz Bolsonaro em entrevista a Luciana Gimenez. Veja. 2019)

O sistema segregador, que esteve presente no início da trajetória dos negros nesse país, se fez presente na vida de Auxiliadora. Tal sistema não permitiu que concluísse sua vida acadêmica, impedindo que aprimorasse seus estudos, junto a outros privilegiados, em uma faculdade de artes visuais. Porém, isso não foi suficiente para apagar a obra que Auxiliadora nos deixou, trazendo a resistência da mulher negra, que lutou contra todos os obstáculos para expor sua arte.

Auxiliadora faleceu no dia 20 de Agosto de 1974, vítima de um câncer generalizado, após tentar diversos tratamentos médicos e espirituais. Deixou como legado sua arte, que fala de cotidianos e dilemas, que se fazem presentes até os dias de hoje na vida de uma pessoa negra. De forma descontraída e, ao mesmo tempo, crítica, traz um trabalho cheio de detalhes, de especificidades poéticas (com o uso de seu cabelo e de materiais como a massa Wanda) de cores fortes e não depuradas, de traços simplificados, mas sempre exaltando o corpo e a cultura negra.

A artista absorve, como demonstrado nas páginas anteriores, a simbologia afro-brasileira, que perpassa a arte popular, apresentando esse universo com a potência despretensiosa da arte Naif. Maria Auxiliadora transborda estilos e técnicas, mesmo sem o conhecimento exigido, e torna-se símbolo de força e resistência dentro da história da arte brasileira pela insistência na afirmação de uma produção artística afro-brasileira.

Considerações Finais

O desenvolvimento do presente trabalho possibilitou uma análise da cultura afro-brasileira e sua influência significativa nas artes plásticas no Brasil, tendo como chave mestra dessa influência as religiões afro-brasileiras. Além disso, também permitiu uma pesquisa sobre a vida da artista Maria Auxiliadora Silva, peça fundamental para que fosse possível trilhar o caminho dessa pesquisa, utilizando suas obras como uma lanterna para entender como a cultura afro-brasileira se mostra nos discursos da arte brasileira, como ela conversa com a arte popular e de como a arte afro-brasileira é presença marcante em nossa cultura.

Durante o processo de pesquisa da vida de Auxiliadora passei por alguns empecilhos, como a dificuldade de se encontrar estudos e informações sobre a artista e seu trabalho, expondo a grande necessidade de pesquisas sobre nossos artistas negros e suas contribuições para a história da arte brasileira.

Vivemos um momento difícil para aqueles que são colocados à margem a tanto tempo e, que a tanto tempo, buscam o respeito pelos seus direitos, direito de iniciar um trabalho digno ganhando em igualdade ou mais que alguém branco, de cultuar seus santos e deuses sem o medo da perseguição, de ter acesso a uma educação básica de qualidade, de ter uma moradia, a frequentar e tomar posição de poder em locais que hoje são tomados por brancos em sua maioria. É necessário frisar a grande importância da cultura afro-brasileira nas artes e em outros meios sociais, exaltando suas qualidades e contribuições para a formação da sociedade brasileira.

Tendo Maria Auxiliadora como referência neste trabalho para se falar da arte afro-brasileira, é possível enxergar uma mulher que carrega consigo a história de muitas e muitos, que saiu do interior buscando a melhora na cidade grande, junto de sua mãe, presença sempre marcante em sua trajetória, e seus irmãos. Largou os estudos para ajudar em casa, começou a pintar com pura intuição e se juntou com outros artistas que se fortaleceram dividindo histórias e vivências da comunidade negra.

Dada a importância do assunto, torna-se primordial o desenvolvimento de programas sociais que tenham a questão racial e afro cultural como prioridade,

tratando de assuntos como a livre expressão religiosa, as cotas destinadas para negros nas universidades e o racismo, crime que ainda se faz presente no cotidiano brasileiro.

Também se faz necessário o aprofundamento nos estudos das culturas africanas dentro do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, pois é de extrema importância colocar em pauta a arte afro-brasileira para que possamos entender o motivo pelo qual foi necessária a criação de um termo só para se estudar a arte afro e que seja dado mais espaço de fala para aqueles que permanecem em silêncio.

Para finalizar esse trabalho, que muito me acrescentou como estudante de um curso de história da arte, que muitas vezes se volta para a arte eurocêntrica omitindo-se daqueles que são colocados à margem, por essa mesma história, gostaria de trazer a fala presente em um texto de 1972, do artista e ativista negro, Emory Douglas¹², que nasceu de uma aula ministrada na *Fisk University*, em Nashville, Tennessee. Emory Douglas diz:

Vejam, outra coisa que o sistema reacionário faz é empreender um programa de pacificação que se utiliza da arte. Eles nos dizem que não devemos retratar coisas que tratem de libertação, ou coisas que tratem da violência, Mas, ao mesmo tempo, eles cometem as piores violências no planeta, enquanto nos mantêm desenhando cenas com flores e borboletas. Precisamos entender que, quando há mais de vinte milhões de pessoas passando fome neste país, então nós, os artistas, temos algo com que devemos lidar. (DOUGLAS, 1972, p. 29).

Enquanto houver, no Brasil, um estado segregador que cala e persegue aqueles que não combinam com a corrente conservadora e racista que hoje lidera o país, a arte continuará salvando e guiando vidas, com o apoio, o respaldo e a orientação por parte de nossas universidades públicas federais. Enquanto houver Brasil.

¹² Emory Douglas é um artista e ativista norte americano, já tendo trabalhado como ministro da cultura do partido dos Panteras Negras em 1967.

Bibliografia

ANDRADE, Mário. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 3.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984

ARTE AFRO BRASILEIRA (UMA “PRÉ”- HISTÓRIA DE CONCEITO). Disponível em <<http://www.museuafrobrasil.org.br>> Acesso em: 07 jun. 2019.

BAUMGARTEN, Jens. *Sistemas de visualização: da perspectiva central à percepção emocional. Nova abordagem à cultura entre Europa e América Latina durante o início do período moderno*. Revista chilena de antropologia visual, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, nº 4, 2004.

BENISTE, José. *Dicionário Yorubá - Português*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

CONDURU, Roberto. *Arte afro-brasileira*. 1º edição. Belo Horizonte: Editora Arte, 2007.

DOUGLAS, Emory. *Arte para o povo*. In: Catálogo Histórias Afro-Atlânticas Vol. 2 Antologia. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2018.

FRASCINA, Francis; HARRISON, Charles; PERRY, Gill. *Primitivism, Cubism, Abstraction - The Early Twentieth Century*. Itália: Cosac&Naify, 1993.

FROTA, Lélia Coelho. *Mitopoéticas de 9 Artistas Brasileiros*: Rio de Janeiro, 1978.

FUNDAÇÃO BANCO DO BRASIL. *Coleção de Catálogos da 46ª Feira de Livro de Frankfurt*. São Paulo, 1994.

MUNANGA, Kabengele. *Arte afro-brasileira: o que é, afinal?* In: Catálogo Mostra do Redescobrimento – Brasil 500 é mais. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Virtuais, 2000.

NASCIMENTO, Abdias. *Arte afro-brasileira: Um espírito libertador*. In: : Catálogo Histórias Afro-Atlânticas Vol. 2 Antologia. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2018.

NÚMERO DE CASOS DE CRIMES RACIAIS REGISTRADOS CRESCE 65% NA GRANDE SP EM 2018. Disponível em:

<<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2018/07/18/numero-de-casos-de-crimes-raciais-registrados-cresce-65-na-grande-sp-em-2018.ghtml>> Acesso em: 20 jun.

2019

PEREIRA, José Maria Nunes. *A arte Afro-Brasileira*. Disponível em:

<<http://www.raulmendessilva.com.br/pintura/pag009.shtml>> Acesso em: 05 de Jun.

2019

VALLADARES, Clarival do Prado. *O negro brasileiro nas artes plásticas*. In: Catálogo Histórias Afro-Atlânticas Vol. 2 Antologia. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2018.

SALUM, Marta H. L. *Cem anos de arte afro-brasileira*. In: Catálogo Mostra do Redescobrimento – Brasil 500 é mais. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Virtuais, 2000.

TAXA DE ANALFABETISMO DAS PESSOAS DE 15 ANOS OU MAIS. Disponível em:<<https://brasilemsintese.ibge.gov.br/educacao/taxa-de-analfabetismo-das-pessoas-de-15-anos-ou-mais.html>> Acesso em: 20 jun. 2019.